

# CLAUDE DEBUSSY: SYRINX - ANALIZA DJELA

---

Đapić, Dora

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Music / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:649154>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-28**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

VII. ODSJEK

DORA ĐAPIĆ

CLAUDE DEBUSSY: *SYRINX* – ANALIZA  
DJELA

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2020.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

VII. ODSJEK

CLAUDE DEBUSSY: *SYRINX*- ANALIZA  
DJELA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: doc. art. Tomislav Oliver

Student: Dora Đapić

Ak. god. 2019./2020.

ZAGREB, 2020.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

doc. art. Tomislav Oliver

---

Potpis

U Zagrebu, 22.05.2020.

Diplomski rad obranjen 2.06.2020. ocjenom vrlo dobar (4)

POVJERENSTVO:

1. doc. art. Tomislav Oliver \_\_\_\_\_
2. izv. prof. art. Žarko Perišić \_\_\_\_\_
3. red. prof. art. Marina Novak \_\_\_\_\_

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE  
AKADEMIJE

## SAŽETAK

Fokus ovog diplomskog rada je analiza skladbe *Syrinx* za flautu solo koja predstavlja jednu od najpoznatijih flautističkih skladbi dvadesetog stoljeća. Ova kompozicija smatra se prekretnicom u repertoaru djela za flautu solo što će se pokušati prikazati kroz glazbenu analizu. Skladatelj ovog djela, Claude Debussy, poznatiji kao predstavnik razdoblja impresionizma u glazbi, također će biti aspektom ovog diplomskog rada gdje će se istaknuti posebnosti njegovog glazbenog jezika. Nakon približavanja povijesnog konteksta i nastanka djela, rad sadržava poglavlje o sviračkom i izvođačkom pristupu skladbi te svim detaljima koje flautist treba uzeti u obzir.

Ključne riječi: *Syrinx* za flautu solo, flauta, Debussy, glazbena analiza, impresionizam

## ABSTRACT

The focus of this thesis is the analysis of the composition *Syrinx* for flute solo, which is one of the most famous flute compositions of the twentieth century. This composition is considered a turning point in the repertoire of works for solo flute which will try to be shown through musical analysis. The composer of this work, Claude Debussy, better known as a representative of the Impressionist period in music, will also be an aspect of this final paper where the peculiarities of his musical language will be highlighted. After approaching the historical context and the origins of the work, the paper contains a chapter on the playing and performing approach to the composition and all the details that the flutist should take into consideration.

Keywords: *Syrinx* for flute solo, flute, Debussy, music analysis, Impressionism

## SADRŽAJ

1. UVOD.....	1
2. O SKLADATELJU .....	2
2.1. Periodizacija glazbenog jezika Claudea Debussyja .....	3
2.2. Posebnosti skladateljevog glazbenog jezika .....	4
3. <i>SYRINX</i> : KONTEKST I GENEZA SKLADBE .....	9
4. ANALIZA DJELA .....	11
5. IZVOĐAČKI PRISTUP DJELU.....	21
6. ZAKLJUČAK .....	23
7. BIBLIOGRAFIJA .....	24
8. PRILOG	

## 1. UVOD

Tema ovog diplomskog rada je djelo *Syrinx* Claude Achille Debussyja, jedna od prvih kanonskih skladbi 20. stoljeća za ovaj instrument koja je ušla u koncertni repertoar gotovo svakog akademskog flautista/ice. *Syrinx* se smatra prekretnicom u razvitku flautističkog solo repertoara. Francuski skladatelj Claude Debussy, za kojeg se smatra da je svojom originalnošću i umijećem skladanja obilježio dvadeseto stoljeće u glazbi, je flautu često koristio kao istaknuti instrument u svojim orkestralnim djelima te ju povezuje sa značenjem "panove frule" iz antičkih mitova. Jedan od najboljih primjera je upravo ključna skladba njegovog opusa - *Preludij za poslijepodne jednog fauna* (*Prélude à l'après-midi d'un faune*, L. 86) - u kojoj flauta ima izuzetno važnu ulogu u kontekstu orkestra i tijekom skladbe ima funkciju iznošenja glavne teme na kojoj počiva čitavi oblik skladbe kao i motivsko tematski rad u njoj (ova je tema postala jedna od najpoznatijih u flautističkom repertoaru). Sama činjenica da je u svojoj ideji djela *Syrinx* odabrao zvuk flaute i posvetio djelo flauti solo govori koliko je ovaj instrument bio istaknut u njegovom opusu. Debussy je repertoar za flautu obogatio svojim originalnim vizijama te prikazao novi tretman ovog instrumenta. Ovaj diplomski rad bavit će se analizom skladbe te obuhvatiti njezin povijesni kontekst.

## 2. O SKLADATELJU

Claude Achille Debussy ključna je skladateljska ličnost europske klasične glazbe s kraja 19. i početka 20. stoljeća. Opirući se tradicijskim kanonima tadašnjeg glazbenog stvaralaštva koji su se isticali u glazbi njegovih suvremenika i prethodnika poput Richarda Wagnera, on uspostavlja novi stil u kojem kombinirajući različite stilske karakteristike dolazi do potpuno novog, originalnog jezika te tako postaje poznat kao jedan od začetnika onoga što se u povijesti glazbe naziva impresionizam.<sup>1</sup> Svoju originalnost ispoljava kombinirajući tradiciju romantizma s modernim tehnikama uvodeći novosti kroz inovativne harmonijske i melodijske obrasce.<sup>2</sup> (Igor Stravinski samo je jedan u nizu skladatelja na koje je Debussy svojom kreativnošću i inovativnošću utjecao te se time profilirao u jednog od najutjecajnijih skladateljskih ličnosti svog vremena, ali i glazbe općenito). Slušajući bilo koju skladbu Debussyja, glazbeni jezik autora je prepoznatljiv već iz prvog slušanja, a razlog tome su veoma kompleksni, ali prepoznatljivi harmonijski jezik, oblikovanje melodije te baratanje instrumentima u svrhu postizanja specifične zvukovne boje i instrumentalne teksture. Također se može reći da elementi ritma u Debussyjevoj glazbi te veoma fluidno baratanjem istim unutar metarske okosnice utječu na kvalitetu i prepoznatljivost „debussyjevskog” zvuka.

Rođen je 22. kolovoza 1862. godine u Saint Germainu. Kao najstariji od petero djece svoje glazbeno iskustvo započinje već u četvrtoj godini života kada počinje svirati klavir s talijanskim učiteljem Ceruttijem. U dobi od jedanaest godina njegov veliki talent dolazi do izražaja te 1872. godine upisuje Pariški konzervatorij gdje živi narednih dvanaest godina. Na konzervatoriju studira kompoziciju radeći s velikim imenima u svijetu glazbe kao što su Emile Durand i Ernest Guiraud. Iako je studirao kompoziciju i isticao se od ostalih skladatelja eksperimentirajući s disonancama i intervalima koji u to vrijeme nisu bili smatrani estetski poželjnima, Debussy je bio na glasu kao kompetentni pijanist te da je želio profesionalnu karijeru ostvario bi se i u toj domeni. U razdoblju od 1880. do 1882. provodi vrijeme kao učitelj glazbe djece poznate pokroviteljice Čajkovskog, Nadežde von Meck, u Rusiji. Kao i mnogi skladatelji toga vremena Debussy je bio pod utjecajem Wagnera što se vidi u njegovim ranim

---

<sup>1</sup> [http://www.zigh.at/index.php?id=18&tx\\_ttnews\[tt\\_news\]=330&cHash=6c37d37c192c076a833c291a8dcac59a](http://www.zigh.at/index.php?id=18&tx_ttnews[tt_news]=330&cHash=6c37d37c192c076a833c291a8dcac59a) (pregledano 14.12.2019.) Weber, Zdenka, *Claude Debussy i hrvatska glazba*, Glazbeni institut Gradišćanskih Hrvatov

<sup>2</sup> Navia, 2011, 1.



djelima *La damoiselle élue* i *Cinq poèmes de Baudelaire*. Usprkos velikog utjecaja Wagnera na području forme i harmonije po ukusu mu nije bila Wagnerova ekstrovertiranost i emocija. Debussy razvija svoj vlastiti glazbeni jezik od 1890. godine potpuno stran Wagnerovom stilu koristeći kraće, pristupačnije forme kao suprotnost djelima kasnoromantičarskih skladatelja. Pod utjecajem jednog od predvodnika pjesničkog simbolizma, pjesnika Stephana Mallarméa, skladatelj piše jedno od svojih najpoznatijih djela *Preludij za poslijepodne jednog fauna* za manji orkestar. Ovo djelo je zasigurno osiguralo mjesto Debussyju kao jednog od vodećih skladatelja ovoga vremena radi potpuno originalne forme i revolucionarnog baratanja instrumentacijom iako nije bila prihvaćena među kritičarima tadašnjeg doba. U periodu od 1889. do 1907. godine Debussy sklada zrelija djela među kojima su istaknuta *Tri Nokturna*, zatim jedina potpuna opera *Peleas i Melisanda (Pelléas et Mélisande)* koja se smatra temeljem moderne francuske glazbe i programna simfonija *More* koja predstavlja vrhunac simfonijskog žanra tog vremena. Također puno sklada za klavir i koristi se bogatim harmonijama i teksturama koje će kasnije biti izuzetno utjecajne u jazz glazbi. Od klavirskih djela ističu se *Estampes*, *Preludiji* te njegov prvi svezak *Slike (Images)* za klavir u kojem kombinira harmonijski novitet s novim poetičkim pristupom. Za razliku od svojih ranijih djela u kasnom razdoblju Debussy više ne skriva disonantne akorde u harmonijama. Među kasna djela ubrajamo Etide za klavir, balet *Jeux* (koji je u smislu recepcije bio zasjenjen *Posvećenjem proljeća* Igora Stravinskog) te drugu knjigu *Preludija za klavir* koja se ističe u Debussyjevom opusu. Glazba Claude Debussyja definirala je prijelaz između glazbe kasnog romantizma i modernizma dvadesetog stoljeća. Debussy je ne samo jedan od najvažnijih francuskih skladatelja i istaknutijih impresionista, već je i središnja figura europske glazbe na prijelazu stoljeća. Godine 1918. umire u Parizu od raka debelog crijeva.

### 2.1. Periodizacija glazbenog jezika Claudea Debussyja

Debussyjev skladateljski jezik prikazuje tri etape stvaralaštva. U periodu od 1880. do 1892. Debussy pretežito piše djela za klavir u kojima koristi elemente glazbenog jezika kasne romantike kao što je prošireni tonalitet i kromatizam kojim obogaćuje tonalitetnu i harmonijsku strukturu. Ovaj period možemo svrstati u prvu fazu stvaralaštva. U ovoj je fazi evidentna

skladateljeva povezanost s istočnim zemljama koje u svojoj kulturi koriste zvukove kromatske ljestvice. U drugom periodu stvaralaštva, u kojem se ističu djela poput *Preludij za poslijepodne jednog fauna* (1894.-1912.) skladateljeva nova estetika i njezini stilski elementi postaju temelj njegovih glazbenih misli i materijala. Kombinirajući dijatonski dur i mol kao temelj i nove harmonijske elemente koji se odmiču od klasične funkcionalne harmonije postigao je posve novu kvalitetu zvuka što mu je donijelo i veliki uspjeh u odnosu na navedenu prvu fazu skladanja. Zadnjim periodom Debussyjevog skladateljskog života smatra se razdoblje od 1913. do 1917. kada uglavnom piše komornu glazbu i etide te radi na novom skladateljskom jeziku koji je primjetan u dva aspekta. Prvi je daljnje razvijanje harmonije i proširivanje harmonijskog vokabulara, a drugi je eksperimentiranje s glazbenim oblicima što se s jedne strane manifestiralo u formalnoj jednostavnosti novoklasičnog stila vidljivog u mnogim etidama punih virtuoznih pasaža, a s druge strane u ispitivanju novih mogućnosti forme što je bilo možda najviše vidljivo u jednom od njegovih posljednjih djela- baletu *Jeux* (1913.).<sup>3</sup>

## 2.2. Posebnosti skladateljevog glazbenog jezika

Claude Debussy ostavio je ogroman utjecaj na suvremenike i skladatelje koji došli nakon njega. Ovaj se utjecaj možda najviše vidio po pitanju odmaka od klasične funkcionalne harmonije. Iako nije u potpunosti napustio akorde klasične harmonije Debussyjeva glazba predstavlja posve originalno vođenje glasova i harmonijskih progresija koje ne slijedi klasična pravila spajanja, tj. pripremanja te rješenja disonanci.

Ovo ne znači da je Debussy potpuno zanemario ili zaboravio vokabular klasične funkcionalne harmonije. Debussy i dalje koristi harmonijska sredstva koja je iznjedrio romantizam: kromatiku, enharmoniju, modulacije i uklone, sekundarne funkcije te prošireni tonalitet. Međutim, čini to na sebi svojstven način koji je neusporediv s ijednim pristupom prije njega. Jean Barraqué, francuski skladatelj i muzikolog istaknuo je četiri aspekta koji su specifični za Debussyjev glazbeni jezik.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Pomeroy, 2003, 178.

<sup>4</sup> Barraqué, 1962, 74.

1) Dodani tonovi (sekunde) u klasične akorde - Debussy ih je koristio kao dodanu disonancu, appoggiatura ili prohodni ton, bez rješenja. Ovo možemo pronaći već u njegovim najranijim djelima i oni su možda najbitnija karakteristika njegovog harmonijskog vokabulara koji prožima glazbeni jezik u operi *Pelléas et Mélisande*, skladbi *Estampes* za klavir ali i u dvije knjige Preludija za klavir. Ponašaju se poput neakordičkih tonova, bez pripreme ili rješenja, ali i bez naročitog akcenta ili isticanja. Debussy ih tretira jednostavno kao dio akorda koji mu daje boju i specifično zvučanje. Dodani tonovi su poput akustičke rezonance temeljnog tona na kojem je građen akord. Ovo nije naročita novina, dodani tonovi su dio harmonijskog vokabulara još od doba Rameaua (dodana seksta - sixte ajoutée) i obilato su ih koristili skladatelji romantizma poput Chopina i Wagnera. Međutim, kod Debussyja ovi dodani tonovi nisu disonantni "uljezi" u akordu, već sami temelj njegovog harmonijskog vokabulara. Najčešće je bila riječ o dodanom intervalu sekste ili none.



Pr. 1.1 *Pelléas et Mélisande*, kraj I. čina

2) Tercne akordičke aglomeracije - kod Debussyja interval terce još uvijek čini temeljni gradivni materijal akorda (premda je jedan od prvih skladatelja koji je eksperimentirao s kvartnim harmonijama). Oni terce naslojava konstruirajući nonakorde, undecimakorde ili terdecimakorde slobodnih nastupa i slobodno spaja s ostalim slično građenim akordima. U harmonijskim progresijama kod Debussyja je, osim polarnog spoja, česta i prividna kromatska terčna srodnost, ali u nevjerojatnim harmonijskim rješenjima koja rezultiraju gotovo dojmom tonalitetskog skoka. [L] [SÉP]



Pr. 1.2 *Le balcon* iz *Cinq poèmes de Charles Baudelaire*



Pr. 1.3 Iz kantate *La Damoiselle élue*

3) Cjelostepena ljestvica i neklasični ljestvični sustavi. Događaj koji je imao odlučujući utjecaj na Debussyjevu glazbu bila je Svjetska izložba u Parizu 1889. gdje se susreo s indonezijskim (Java i Bali) gamelan orkestrom. Gamelan je izvodio glazbu koja nije bila u temperiranom tonskom sustavu. [11] Debussy je shvatio da ako ljestvica odstupa od tradicionalne podijele na dur i mol, rezultat će nužno biti drugačiji i u glazbenom smislu. Oslanjanje na cjelostepenu ljestvicu, pentatoniku, starocrkvene moduse i sintetske ljestvice koje je sam izmislio postali su jedna od najvažnijih karakteristika Debussyjevog zvuka.



Pr. 1.4 *Le balcon* iz *Cinq poèmes de Charles Baudelaire*

4) Zvukovno podebljanje tona ili melodija akorada - jedan od velikih Debussyjevih noviteta bilo je vođenje melodijske linije podebljane akordima koji su se nizali u paralelizmima. Klavirski preludij *Potonula katedrala* jedan je od najboljih primjera toga.



Pr. 1.5 *Potonula katedrala* iz prve knjige Preludija za klavir<sup>[1]</sup><sub>[SEP]</sub>

Važno je spomenuti i Debussyjevu iznimnu originalnost pri izgradnji oblika skladbe gdje se uočava specifičan odnos prema glazbenom obliku koji se vidi u udaljavanju od klasičnih formalnih modela. Ovo je možda najbolje vidljivo na primjeru orkestralnog djela *Preludij za poslijepodne jednog Fauna*. Na ovo se nadovezuje i poseban pristup korištenja orkestrom koji je također vrlo originalan. Njegovu orkestraciju najbolje opisuju tri karakteristike; ekonomičnost, preglednost instrumentalnih grupa te jako oslanjanje na zvukovnu boju postignutu pažljivom instrumentacijom i nijansiranjem dinamike. Kod Debussyja u kombinacijama instrumentalnih grupa gdje čujemo jasan kontrast između puhačkih i gudačkih instrumenata, ali i miješanje u

različitim miksturama. Upravo ove karakteristike predstavljaju nešto novo u odnosu na njegove suvremenike, austro-germanske skladatelje poput R. Straussa i Wagnera.

Debussy idejom slobode od strogih pravila harmonije i oblika, revolucionarno probija razvoj klasične harmonije te utječe na velik broj skladatelja u Europi kao što su André Jolivet, Olivier Messiaen, Henri Dutilleux, Philip Gobert te mnogi drugi. Danas se Claudea Debussyja smatra „ocem” suvremene glazbe i nameće se činjenica da je upravo on bio autor koji je ostavio naj snažniji utjecaj na prijelazu stoljeća te utkao temelje suvremene glazbe.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> <http://www.matica.hr/vijenac/645/glazba-za-neizrecivo-28454/>  
(pristup 21.6.2020.) Weber, Zdenka, *Glazba za neizrecivo*

### 3. SYRINX: KONTEKST I GENEZA SKLADBE

Glavnu ulogu u razvitku repertoara za solo flautu imale su skladbe napisane u 20. stoljeću. Iako je flauta još od najranijih vidova orkestralnog muziciranja bila prisutna kao bitan instrument, u prethodnim se glazbenim epohama u kontekstu repertoara za solo instrumente više pisalo za one instrumente koji istovremeno mogu izvesti opipljivu harmoniju i polifoniju kao što su klavir i gudački instrumenti dok se flauta još uvijek tretirala kao instrument koji izvodi jednu melodijsku liniju. Claude Debussy sa skladbom *Syrinx*, Edgar Varèse s *Density 21.5* te Luciano Berio sa *Sequenza I* smatraju se autorima skladbi koje su uvelike doprinijele razvitku repertoara za solo flautu, recepciji solističkog muziciranja na tom instrumentu te drastično promijenile njezino tretiranje i time otvorile nove vidike i glazbene ideje ostalim naraštajima skladatelja. Inovativnost i originalnost tretmana flaute i njezinog zvuka među prvima donosi Claude Debussy upravo skladbom *Syrinx*.<sup>6</sup>

*Syrinx*, koja je na samome početku zapravo bila naslovljena *La flute de Pan*, jedna je od rijetkih dovršenih skladbi Claudea Debussyja za scenu. Ideja same kompozicije nastala je kao produkt poznanstva francuskog pjesnika i dramaturga Gabriela Moureya i skladatelja pri čemu je spomenuti dramaturg kontaktirao Debussyja i predstavio mu svoju dramu u tri čina pod nazivom *Psyche*. *Psyche* se temeljila na istoimenom mitu o Panu i nimfi Syrinx te ponudio skladatelju da napiše skladbu za scensku glazbu trećeg čina u kojoj Pan izvodi posljednju melodiju prije smrti nimfe.<sup>7</sup>

U grčkoj mitologiji je Syrinx poznata kao nimfa u koju je bog Pan bio zaljubljen. Da je spase od njega, njegovih udvaranja i primamljivih darova, sestre je pretvaraju u trsku. Dirnut zvukom koji trska proizvodi na vjetru, Pan odlučuje izraditi frulu od nje kako bi se zauvijek sjećao svoje ljubavi prema Syrinx. To je ujedno mit o nastanku instrumenta koji je danas znan kao Syrinx ili Panova frula. Radnja trećeg čina *Psyche* zamišljena je da se izvodi iza scene gdje glazba prati dijalog između dvije nimfe koje se obraćaju bogu Panu koji svira svoju frulu daleko od njih dok se glazba isprepliće s njihovim razgovorom. Donedavno je bilo uvriježeno mišljenje da se u predstavi *Syrinx* trebala izvoditi kada bog Pan umre, očajan zbog neuzvrćene ljubavi, ali

---

<sup>6</sup> Toledo Dominguez, 2011, 5.

<sup>7</sup> Ewell, 2004, 9.

nedavno su se pojavili Debussyjevi spisi koji pokazuju da Pan svira tu melodiju u šumi i zvukovima zavodi nimfe.<sup>8</sup>

Debussy često povezuje flautu s mitologijom, što dokazuje i njegovo najpoznatije orkestralno djelo *Preludij za poslijepodne jednog fauna* u kojem upravo flauta ima bitnu funkciju iznošenja glavne teme oko koje se gradi čitav oblik skladbe. Smatra se da mu je i u tom djelu glavna zamisao bila imitirati zvuk panove frule.

Fluidna melodija koje je dominantna u skladateljevim djelima kao što su *Diane au bois*, *Des pas sur la neige*, može se opisati erotičnom i zavodljivom te kao da je Debussyjev pokušaj tonskog slikanja scene udvaranja. Ovo je svakako vidljivo u skladbi *Syrinx*. „O Pane, melodije tvoga Syrinx kao vino premirisni i preslatki, opili su me.”<sup>9</sup> Prije nego nimfa izgovori navedene riječi, Pan svira svoju frulu iz koje proizlazi očaravajuća melodija kojom zavodi nimfu.<sup>10</sup>

Drama *Psyche* praezvela se u prosincu 1913. godine. *La flute de Pan* je izvodio Louis Fleury, uvaženi flautist koji je izvodio djela suvremenih skladatelja kao što su Arnold Schönberg i Albert Roussel.<sup>11</sup>

Izvorni rukopis Claudea Debussyja je izgubljen i izdanje koje je danas poznato redaktirano je 1927. godine nakon Fleuryjeve smrti. Izdanje je objavio izdavač Jean Jobert pod nazivom *Syrinx*, drugačijim od onog kojeg je popularizirao Fleury kako bi se izbjegla zabuna s drugim Debussyjevim djelom *Chansons de Bilitis* koje sadrži stavak *La flute de Pan*.<sup>12</sup> Nedavna istraživanja otkrila su rukopis lociran u Bruxellesu u privatnoj kolekciji Madame Hollanders de Ouderaen za kojeg se nagađa da je bio rukopis iz kojeg je Fleury svirao na premjeri u prosincu 1913.<sup>13</sup> Sken navedenog rukopisa priložen je ovoj radnji kao prilog pod točkom 8.<sup>14</sup>

---

<sup>8</sup> Toledo Dominguez 2011, 7.

<sup>9</sup> McQuinn, 2003, 148. Slobodan prijevod: Dora Đapić (Original: “O Pan, the sounds of your Syrinx, like a wine too fragrant and too sweet, have intoxicated me...”)

<sup>10</sup> Toledo Domínguez, 2011, 7.

<sup>11</sup> Isto, 9.

<sup>12</sup> Isto, 7.

<sup>13</sup> Ewell, 2004, 11.

<sup>14</sup> Izvor: <http://flautistico.com/articulos/syrinx-o-la-flauta-de-pan-de-debussy-un-acercamiento-a-su-interpretacion> (pristup 21.6.2020.)



#### 4. ANALIZA DJELA

Pristup analizi skladbe kao što je *Syrinx* zahtjevan je jer skladba svakim novim pogledom otkriva nove slojeve i neke nove aspekte. U svojoj kompleksnosti *Syrinx* gotovo da predstavlja oksimoron. Skladba je kratka, traje nešto više od dvije minute, ali svakako nije tipična minijatura. Na prvi pogled formalni movens skladbe počiva na repetitiji tematskog materijala, ali glavna karakteristika njezine dramaturgije je upravo kontinuirani razvoj. Oblik djela se na prvi pogled čini jednostavan, ali tijekom analize skladba otkriva slojeve čije međusobno djelovanje obogaćuje njezine formalne aspekte i čine analizu donekle zamršenom zbog višestrukih mogućnosti tumačenja.

Mnoga Debussyjeva djela su građena u obliku s jednostavnom ponavljajućom shemom ili izmjenama materijala u maniri rondo. Ostala se djela pak temelje na veoma inovativnoj shemi varijacija u kojoj se početna glazbena ideja prezentira, a zatim progresivno preraste u nešto drugo, sve dok u nekom trenutku proces ne prestane. Glavna tematska ideja se ponovno pojavljuje i proces njezine metamorfoze nanovo počinje. Taj se postupak može ponoviti i više puta. Jedan od najboljih primjera takve sheme je upravo *Preludij za poslijepodne jednog fauna*, ili pak *Des pas sur la neige* iz prve knjige klavirskih preludija. U *Syrinx* Debussy koristi ovo načelo repetitije i metamorfoze materijala kako bi stvorio obrazac s četiri glavna odsjeka, od kojih se svaki sastoji od jednog ciklusa iznošenja glavne teme (ili njezinih motivičkih derivata) i njezine preobrazbe. U tom konstrukcijskom smislu *Syrinx* je orijentiran na nekoliko glazbenih ideja postavljenih u kontekstu relativno tradicionalnog dvodijelnog oblika - a a' b a'' + coda.

Jedna od bitnijih karakteristika konstrukcije skladbe je i pažljivo nijansiranje dinamike. U 35 taktova, koliko traje skladba, dinamika se kreće isključivo u rasponu od *piana* do malo jače od *mezzo forte*. Organizacija parametra tonske visine u *Syrinx*-u je ponajprije izvedena na temelju dvaju transpozicija cjelostepene ljestvice od kojih prva kao tonski centar ima ton b, a druga ton des. Za potrebe ove analize, transpoziciju s tonskim centrom na tonu b ću navoditi kao transpoziciju 1, a onu s tonskim centrom na tonu des kao transpoziciju 2. Debussyjeva upotreba cjelostepene ljestvice i njezinih transpozicija vidljiva je već u motivu uvodnog odsjeka. Na tonovima koji dolaze na naglašenim dijelovima dobe Debussy postavlja tonove transpozicije 1.



Pr. 2.1

Zanimljivo je to da iako se Debussy snažno oslanja na upotrebu cjelostepene ljestvice, njezin doslovni ljestvični slijed nije u skladbi naveden niti u jednom trenutku, sve do posljednjeg iznošenja u zadnja dva takta. U ostalim dijelovima skladbe Debussy uglavnom, poput primjera s početka, postavlja tonove cjelostepene ljestvice na teške dobe ili naglašene dijelove dobe te koristi ukrasne kromatske tonove na slabim dijelovima dobe koji ih povezuju. Ovi su ukrasni tonovi većinom kromatski prohodi, izmjenični tonovi ili varijante izmjeničnih tonova.

Debussyjeva upotreba različitih tipova ljestvica korespondira s dispozicijom dijelova na planu generalnog oblika (makro-forme). Ovo je od velike važnosti za postizanje kontrasta među većim dijelovima skladbe. Skladatelj je koristio kombinacije nekoliko ljestvičnih sustava, a to su već navedena cjelostepena ljestvica, dijatonski dur i mol u tragovima, pentatonska ljestvica i kromatska ljestvica. Od takta 1-8 koristi kombinaciju cjelostepene i kromatske ljestvice gdje na teškim dobama u taktu koristi cjelostepeni pomak, a na laku dobu kromatski. Kromatsku ljestvicu koristi u pasažama (takt 13, 23) te u sekventnim pomacima (taktovi 29 i 30) što stvara osjećaj melankolije i tonalitetne nestabilnosti. U taktovima gdje koristi pentatonsku ljestvicu skladatelj postiže pomalo orijentalni zvuk i mističnu atmosferu (taktovi 12, 20, 21, 22, 34). Pojavljuju se i neke reference na akorde dijatonskog dura i mola (taktovi 5-7). U ovoj je skladbi organizacija tonskih visina postignuta kombinacijom ljestvičnih sustava postizući sasvim originalni efekt zvukovno veoma udaljen od uobičajene podijele na dur i mol. Gotovo na rubu atonalitetnog sloga, pogotovo uzevši u obzir da se radi o jednoglasnoj melodijskoj liniji koja ne opisuje nikakve akorde koji bi se mogli protumačiti u sklopu tradicionalne funkcionalne harmonije, Debussy koristi i izmjenjuje ove ljestvične sustave više kao zvukovne plohe nego kao neki organizacijski princip.

Formalna struktura i upotreba ljestvičnih sustava može se sažeti na sljedeći način:

Odsjek	<b>a</b> <i>Très modéré</i>	<b>a'</b> <i>Un peu mouvementé</i>	<b>b</b> <i>Rubato</i>	<b>a''</b> <i>Au mouvement</i>	<b>Coda</b> <i>En retenant jusq'ua la fin</i>
Takt	1-15	9-15	16-25	26-30	31-35
Vrsta ljestvice	cjelostepena 1 kromatska	pentatonska dijatonika	kromatska sintetska	cjelostepena 1 kromatska	cjelostepena 1 kromatska

Istaknuti intervali koji se javljaju u *Syrinxu*, tritonus i mala terca također čine motiv kojim djelo počinje.<sup>15</sup>

Taktovi 1-2 mogu se analizirati na sljedeći način: tonovi b, as, ges i e čine gornji dio cjelostepene ljestvice, ocrtavajući tritonus između tonova b i e. Ovi se tonovi izmjenjuju s kromatskim varijantama izmjeničnih tonova (a-h i g-a), koji kao da okružuju glavne tonove koji dolaze na početku svake dobe ili su pak kao kromatski prohodi između tonova cjelostepene ljestvice (ton f koji dolazi na drugu šesnaestinku treće dobe). Do intervala male terce dolazimo enharmonijskim tumačenjem povećane sekunde koja se formira između zadnje note u dobi i prve note u idućoj dobi (tonovi h-as i a-ges), a u trećoj se dobi javlja između tonova e-des. Drugi takt proširuje cjelostepenu ljestvicu transpozicije 1 do tona c3, koristeći istu ritamsku figuru prve i druge dobe prvog takta, koji se kromatskim prohodom c-ces vrati nazad na početni b2 koji (uz ton des) čini i svojevrsno tonsko središte čitavog djela (vidjeti ranije u primjeru 2.1).

Takt 3 je ponavljanje početne fraze iz takta 1; takt 4 razvija frazu uzlaznom kromatskom ekspanzijom (b1, h1, c2, des2). Enharmonijski protumačena mala terca se formira na kraju takta rješenjem tona e2 u des2 kao što je to bio slučaj u taktu 1. U taktovima 5-7 pojavljuje se rastavljeni mali molški septakord od tona des u drugom obratu. Uzlazno kretanje nastavlja se u sljedećem taktu pomicanjem prema es 3 i kadencnim motivom u taktu 8: es-b. (pr. 2.2)

<sup>15</sup> Ako uzmemo u obzir da ćemo malu tercu dobiti enharmonijskim tumačenjem.



Pr. 2.2

Početni se motiv ponavlja u taktu 9, transponiran za oktavu niže i s oznakama za malo pokretniji tempo i tišom dinamikom (*piano* u taktu 9 u usporedbi s *mezzo-forteom* u taktu 1). U taktu 10 se motiv nastavlja, ali 3. doba se iznosi gotovo u inverziji, premda se ne radi o doslovnoj intervalskoj inverziji već uzlaznoj pentatonskoj ljestvici. Ovaj se pentatonski ljestvični uzorak ponovi u taktu 11 (pr. 2.3), iznesen u umanjenim notnim vrijednostima te povezuje drugo iznošenje glavnog motiva i prijelaz na odsjek "b". Bitno je primijetiti da se u ovih nekoliko taktova osim cjelostepene i kromatske ljestvice koriste i neke netradicionalne ljestvice (barem u kontekstu klasične glazbe) koje imaju funkciju vezivnog sredstva među odsjecima.



Pr. 2.3

Takt 13 donosi interval tritonusa između tonova a-es kroz dvije oktave silazno (a2 do es1). Kao i u uvodnom motivu, tonovi koji čine tritonus povezani su kombinacijom kromatskih tonova i intervala male terce: posljednji kromatski ton svake grupe (koja se nalazi unutar dobe) povezan je intervalom male terce s prvim tonom iduće grupe koji čini navedeni lanac tritonusa. Ovaj se prijelaz zaključuje s izjavom i ponavljanjem silazne kromatske figure (kromatski

tetrakord ges-f-fes-es) koja je unutar intervala male terce (es-ges) i služi kao kadencni motiv kojim se zatvara odsjek. (pr. 2.4)

The image displays two musical staves in G-flat major (one flat). The top staff features a descending chromatic tetrachord (G-flat, F, E-flat, D) with a tritone interval between G-flat and E-flat circled and labeled 'tritonus'. The dynamics are marked *mf* and *p*. A triplet of eighth notes is marked 'm. 3'. The bottom staff shows a 'Cédez' section with three triplet eighth notes, each marked with a hairpin and the dynamic *p*.

Pr. 2.4

Ovakvi kromatski kadencni motivi koji povezuju odsjeke su česta pojava u Debussyjevom glazbenom jeziku. Primjer toga možemo pronaći u nekoliko skladbi, a svakako je najpoznatiji onaj iz *Preludija za Poslijepodne jednog fauna*. Riječ je o uzlaznom kromatskom trikordu kojim se u skladbi gotovo uvijek povezuje odsjeke. (pr. 2.5)

Takt 16 početak je odsjeka "b". Označen je izvedbenom oznakom *rubato*, predstavlja razvoj ekspanzijom kadencnog motiva iznesenog u taktovima 14-15. Zanimljivo je da se ton des, prvi ton u taktu 16, kao dominantni tonski centar pojavljuje samo u ovom odsjeku i kao rezultat toga osjeća se promjena tonskog težišta. Motiv se nadalje razvija ritamskom diminucijom i proširivanjem registra kroz taktove 21-22 kao što je bio slučaj i u taktovima 11-12. Ova usporedba s taktovima 11-12 nije neosnovana jer se na zadnjoj dobi takta 20 pojavljuje uzlazni pentatonski motiv koji je upravo bio glavni razvojni materijal u taktovima 11-12. (pr. 2.6)

T var. 2

kromatski trikord kojim se povezuju odsjeci

Pr. 2.5

Pr. 2.6

Tijekom čitave skladbe tonски centar se stalno prebacuje između tonova b i des. Takt 22 je naročito zanimljiv u kontekstu organizacije tonских visina jer Debussy koristi sintetičku ljestvicu koju je dobio kombinirajući tonove iz svake transpozicije cjelostepene ljestvice. Tonovi b, eses/d, fes, ges i as su ekstrahirani iz transpozicije 1, a tonovi ces, des i a iz transpozicije 2. (pr. 2.7)

Tonovi cjelostepene ljestvice:  
 Transpozicija 1  
 Transpozicija 2

Pr. 2.7

Ritamски ispisani *accelerando* u ovom odlomku se zaustavi na tonском centru b i dovodi do potpuno novog i kontrastnog materijala u taktu 23 - cjelostepenog trilera (es-des) ispisanog poput četvrtinskog tremola. Triler se poput kadence riješi na ton b i u taktu 24 ponovi, ali na tonovima ges-f te opet riješi na tonски centar b na kojem dolazi do dinamičkog i dramaturškog vrhunca skladbe. Nekoliko je stvari zanimljivo istaknuti u taktovima 23-25. Razmak između dva trilera je opet interval male terce koji (uz tritonus) ima bitnu strukturnu ulogu u djelu. Premda se ton b pojavljuje u funkciji tonского središta na koji se trileri vraćaju, sve tonove u taktovima 23-25 možemo protumačiti u okviru dijatonskog Des-dura (tonovi des-es-f-ges-as) čije je zvučanje ovim inzistiranjem na tonu b (donjoj medijanti) vješto zakamuflirano. (pr. 2.8)

Pr. 2.8

Nastavljajući se na dramaturški vrhunac, varijanta odsjeka "a" se ponovo javlja u taktu 26. Osnovna tema se iznosi u bržem tempu i glasnijoj dinamici; prva nota je naglašena

augmentacijom (dodaje se jedna doba više). U taktu 27 pojavljuje se figura slična kadencnom motivu iz taktova 14-15, međutim, ovdje je figura proširena na četiri tona (b-des-eses-fes) i pojavljuje se u okviru tritonusa, a ne male terce kao u taktovima 14-15. Početni motiv naveden je u izvornom obliku u taktu 28 što je zanimljivo jer taktovi 26-28 strukturno čine palindromsku cjelinu. Nakon toga taktovi 29-30 predstavljaju sažimanje fraze iz 3/4 metra u 2/4; svi tonovi teme su zastupljeni, ali su ritamske figure prve i druge dobe sažeti na šesnaestinske triole i sve je izneseno oktavu niže. Ovime Debussy prolongira temu poput odjeka, kamuflirajući je u variranom ritmu i kadencirajući na tonu des1. (pr. 2.9)

The image displays three musical staves illustrating variations of a cadence motif. The top staff, marked 'au Mouvt (très modéré)' and 'mf', shows a melodic line with a fermata. The middle staff, labeled 'Varijanta kadencnog motiva iz t. 14-15' and 'dim.', shows a similar motif with a box highlighting a specific interval. The bottom staff, 'Ritamsko sažimanje glavnog motiva' and 'p', shows a more rhythmic version of the motif with triplets and a change in time signature from 3/4 to 2/4.

Pr. 2.9

Taktovi 31-35 imaju funkciju code. U taktu 31 se iznosi varijanta kadencnog motiva iz taktova 14-15 koja se ovdje registarski proširuje u idućem taktu. Ovdje se može povući zanimljiva paralela s taktovima 23-24 u smislu muzičke geste koju melodijska linija ostvaruje. U taktovima 23-24 je ton b bio „finalis” na kojem su trileri kadencirali, početni interval je bio čista kvarta (b-es) dok se u idućem taktu opseg proširio na malu sekstu (b-ges). U taktovima 31-32 „finalis” je ton des, ali sadrži gotovo identičnu gestu (čak se i cezura nalazi na istom mjestu) te identične intervalske razmake od čiste kvarte u taktu 31 (des-ges) i male sekste u taktu 32 (des/cis-a). (pr. 2.10)

Ove dvije geste vode ovaj put do tona h1 u taktu 33 na kojem počinje iznošenje cjelostepene ljestvice na transpoziciji 2 koja slijedi u taktovima 34-35. Ovo je ujedno i jedina



cjelovita izjava cjelostepene ljestvice u čitavom djelu. Ovaj cjelostepeni niz se tiho završi na tonu des1. Prva i posljednja nota u skladbi (b i des) nisu samo punktovi na kojima počivaju dvije transpozicije cjelostepenog niza, već u intervalskom smislu ocrtavaju malu tercu i imaju funkciju tonskih središta na kojima je fokus u ovom djelu.



Pr. 2.10

Nekoliko se bitnih elemenata ove skladbe može navesti kao zaključak analize. Melodijski je materijal u smislu organizacije tonskih visina razapet između dva „finalisa” odnosno tonskih središta - tonova b i des. Naglašavam termin tonska središta, a ne tonika jer je materijal izveden mahom iz netradicionalnih ljestvičnih sustava na kojima počiva klasična glazba, to jest, dijatonskog dura i mola. U prvom redu je riječ o cjelostepenoj ljestvici. Kromatska i pentatonska ljestvica se također pojavljuju, međutim, njihova je upotreba uglavnom rezervirana za materijal koji služi kao vezivno tkivo; kromatske prohodne i izmjenične tonove. Pentatonika je najviše zastupljena u taktovima 10-12, ali melodijski materijali u kojima se pojavljuje nisu od velike strukturne važnosti u djelu.

Iako cjelostepena ljestvica, kao temeljni gradivni element na kojem počiva *Syrinx*, zbog svojeg monointervalskog sadržaja ne naglašava nikakve intervale (osim možda velike sekunde od koje je građena), u kombinaciji navedenih ljestvičnih sustava neki se intervali ističu kao strukturno bitni. U prvom redu se čuju mala sekunda i mala terca, možda i više nego velika sekunda i velika terca koji proizlaze iz građe cjelostepene ljestvice. Mala sekunda i terca se uglavnom upotrebljavaju pri povezivanju tonskih ploha dvaju transpozicija cjelostepene ljestvice kroz čitavo djelo. Treći najbitniji interval je tritonus koji često uokviruje tonove cjelostepene ljestvice, međutim nikad u skladbi ne služi kako bi naglasio ovaj cjelostepeni zvuk, već upravo suprotno. Ovo je ponajprije vidljivo u taktovima 13 i 22.

U smislu motivsko-tematskog rada Debussy koristi kratke motive poput uzoraka koji se razvijaju repetitijom i ekspanzijom. Ovi elementi nisu samo osnova dramaturgije u *Syrinx* već su

prisutni i u drugim skladbama Debussyjevog opusa. Čitava skladba građena je od repetiranih fraza i motiva koji su nekada doslovno ponovljeni, ali najčešće varirani. Neke repeticije su vrlo kratke i u trajanju jedne dobe (taktovi 4 i 5). S druge strane ističe se pet većih repeticija koje se rastežu cijeli takt i više (u taktovima 3-4, 9-10, 18-19, 26-28, 29-30). Četiri od njih dijele isti materijal pa su stoga repeticije repeticija (u taktovima 3-4, 9-10, 25-27 i 29-30) te su jasno uočljive jer dolaze nakon pauzi i cezura.

Svejedno, jako je malo doslovnog ponavljanja, repeticija uglavnom podrazumijeva izmjenu ponovljenog materijala. Polazni motiv ili gesta se ponovo javljaju transponirani na neki drugi ton (takt 1, 1. i 2. doba), nastavak je izmijenjen (takt 9 i 10), ritamski obrazac je primijenjen na novi melodijski obrazac (1. doba u taktovima 1 i 2) ili je melodijski obrazac postavljen na neki novi ritam (pentatonska figura na 3. dobi 10. takta i njezina ritamska varijanta na 1. dobi 12. takta). Neka su ponavljanja gotovo doslovna (taktovi 16-17 i 18-19). Kako je cijela skladba temeljena na kontinuiranim ciklusima repeticija izostanak istih je izuzetno očit i ističe se. Ovakve se situacije vide u taktovima 7-8 i 33-35.

Zanimljivo je da se koncentracija repetiranih motiva u pravilu poklapa s glavnim točkama formalnog plana: koncentracija ponavljanja se značajno smanjuje u taktovima 3–8 i opet u taktovima 26–35. Oba puta prorjeđivanje repeticija dolazi postepeno, učinkovito smanjujući intenzitet manjim brojem ponavljanja. Upravo ova tendencija povećavanja i smirivanja unutarnje napetosti pomaže u definiranju unutarnje građe formalnih jedinica baš kao što pauze pomažu u definiranju granica između većih formalnih odsjeka. Bitno je spomenuti da se zbog brojnih ritamskih varijacija repeticije razlikuju u karakteru što još više pridonosi navedenoj tendenciji kretanja prema napetosti i smirivanja. Repeticije u bržim ritamskim vrijednostima potiču ubrzavanje glazbenog toka dok repeticije u sporijim vrijednostima potiču stagnaciju i statičnost. Ovakav kontrast ritamskih vrijednosti stvara određenu valovitost u dramaturgiji oblika koja glazbu tjera da „ide dalje”. Valovitost je uostalom i jedna od najsugestivnijih karakteristika Debussyjeve glazbe i nevjerojatno je kako je uspješno ostvarena u ovako malom formatu od svega 35 taktova.

## 5. IZVOĐAČKI PRISTUP DJELU

Jedna je od teorija ta da je *Syrinx* je u originalu napisan bez taktnih crta što sugerira da se djelo izvodi dosta slobodno, odnoseći se samo na interpretaciju.<sup>16</sup> Smatra se da je izdanje kakvo je danas komercijalno dostupno, s dodanim zarezima za uzimanje zraka i taktnim crtama, uredio Marcel Moyse, cijenjeni flautist svog vremena.<sup>17</sup> Louis Fleury, koji je imao privilegiju prvi izvoditi i upoznati ovo djelo, već tada je shvaćao vrijednost ove skladbe što saznajemo iz članka objavljenog u časopisu *Music and Letters* iz 1922. godine u kojem flautist navodi kako *La flute de Pan* doseže neviđenu melankoliju veoma jednostavnim sredstvima. Zahvaljujući njegovoj izvedbi i intervjuima približno znamo kako se u ideji ova skladba treba interpretacijski izvoditi.<sup>18</sup>

Flautisti danas ne izvode skladbu kako je ona zamišljena iza scene čime se gubi sama ideja skladbe. Ovo djelo zahtjeva od flautista potkovano glazbeno znanje te flautističku kompetenciju, spretnost i zrelost. Flautist mora dobro vladati svojim instrumentom kako bi mogao ispuniti zahtjeve koje ova skladba sama po sebi nameće kao što su dobra kontrola zračnog stupca s kojom može izvoditi fraze, primjenjivati u njima ravan ton i vibrato što zahtjeva tonsku stabilnost svirača, zatim održavati intonaciju te napraviti razliku u dinamici od najtišeg do najglasnijeg. *Syrinx* pretežito ima raspisanu melodijsku liniju pod legatom u srednjem i prvom registru na flauti u raznim intervalskim skokovima. U prvim godinama sviranja instrumenta flautisti su zadovoljni ako mogu odsvirati sve note u legatu i točnom ritmu, pri čemu svirači nisu svjesni da pušu "od tona do tona" i nemaju dobro povezan legato. Kada kroz određeno vrijeme u glazbenom obrazovanju flautisti ovladaju osnovnom vještinom kontroliranja dovoljne količine zraka te mogu odrediti kojom brzinom puhati u instrument kroz različite intervalske pomake da se postigne kvalitetni povezani legato, tada mogu sa sigurnošću pristupiti djelima kao što je *Syrinx*. Upravo *Syrinx* postavlja izazov u kojem svirač mora paziti na više komponenti kao što su intonacija, vladanje zračnim stupcem te preciznost u ritmu. Boja tona koja se postiže različitim smjerom puhanja zraka u instrument u ovoj skladbi zamišljena je mekanom i toplom bojom. Umijeće ovakvog sviranja postiže se kada se savlada održavanje brzine zraka dok se mijenjaju prsti u dugoj melodiji punoj intervalskih skokova. Lakše je održavati brzinu zraka te dobro povezati susjedne note u legatu. Što je interval veći potrebna je jača podrška trbušnih mišića.

---

<sup>16</sup> Toledo Domínguez, 2011, 7.

<sup>17</sup> Isto.

<sup>18</sup> Ewell, 2004, 83.

*Syrinx* može poslužiti kao dobra vježba za legato jer ima glavnu melodiju koja se proteže kroz modulacije i ponavlja u različitim registrima. Reproduciranjem fraze kroz različite tonalitete svirač uči kako biti dosljedan u svom puhanju te održavanju legata bez obzira na promjenu tonaliteta, a samim time i novog prstometu. Skladba pruža mogućnost izvođaču da pokaže svoje tonsko obilje i umijeće interpretacije. Zadaća svakog flautista koji izvodi ovu skladbu je ta da poznaje njenu materiju i povijesni kontekst nastanka kako bi uspio prenijeti originalnu zamisao skladatelja. Claude Debussy označio je izvedbene smjernice kao što je oznaka na početku skladbe *trés moderé*, što bi u prijevodu značilo vrlo umjereno. U *trés moderé* flautist najčešće započinje skladbu koristeći intenzivan vibrato s jako puno zraka te stvara moćan i bogat zvuk pritom pazeći da ne uzima zrak usred fraze što zahtijeva dobru kondiciju svirača. Također, skladatelj je pomogao u ideji izvođenja koronama, cezurama i pauzama kojima je sugerirao dramsku tišinu i pripremu nove misli te dovoljno vremena da svirač kvalitetno uzme zrak. Tome unatoč svaki instrumentalist ima drugačiji osjećaj za puls i protok vremena tijekom izvođenja zbog čega ova skladba omogućava svakom umjetniku da izrazi svoju originalnu koncepciju u izvođenju te da unese raznolikost vlastitom interpretacijom i izrazi je kroz vlastiti osjećaj za protok vremena te sposobnost sviranja od najtiše do (uvjetno) najglasnije dinamike.

Prije pojave *Syrinx*a flautistička solo djela su teško dobivala priznanje i uvažavanje javnosti i ostalih skladatelja s obzirom na to da su u periodu u trajanju od sto pedeset godina između djelovanja njemačkog skladatelja Telemanna i Debussyja uglavnom bila popularnija orkestralna djela iz razdoblja baroka dok je jednostavni ali fluidni zvuk flaute i solističkih instrumenata donekle živio u sjeni. Danas *Syrinx* predstavlja neizostavan dio flautističkog repertoara i može se nazvati srcem flautističke literature. Često zauzima posebno mjesto kao iznenađenje i svojevrsna nagrada publici u obliku bisa na koncertima ili recitalima i time zaokružuje cjelokupni dojam koncerta.

## 6. ZAKLJUČAK

Cilj ovog diplomskog rada bio je kroz detaljnu glazbenu analizu i komentar izvođačkog pristupa djelu prikazati i naglasiti razloge zbog kojih je *Syrinx* toliko prisutan i popularan među flautistima današnjice. Polazeći od povijesnih činjenica da su prije nastanka *Syrinx* flautistička solo djela teško dobivala priznanje i uvažavanje javnosti te ostalih kompozitora, neminovno je da je zahvaljujući Debussyju i njegovom inovativnom i otvorenom načinu razmišljanja o glazbi flauta popularizirana kao instrument koji može samostalno i neovisno, bez pratnje, iznijeti skladbu. Tome u prilog govori i analiza djela *Syrinx* koje prikazuje njegovu kompleksnu i koncipiranu strukturu, tek naizgled ostvarenu jednostavnim postupkom ponavljanja i metamorfoze principijelnog motiva. Iako se danas ovo djelo ne izvodi u svojem originalnom scenskom kontekstu, kao zasebna skladba uspijeva dočarati pozadinsku priču nesretne mitološke ljubavi bez teksta i izgovorenih riječi, već samo zvukom instrumenta.

Smatram da *Syrinx* u trajanju nešto dužem od dvije minute na slušatelje pa i samog izvođača uspijeva prenijeti taj melankolični, sjetni i gotovo jecajući zvuk flaute koji nosi i opisuje razne kontrastne emocije od patnje i bola do nade i ushićenja s kojima se u životu kao umjetnici lako možemo poistovjetiti. Za mene osobno to najviše pridonosi genijalnosti ove skladbe - iskrena preslika nečijih misli i emocija koje su univerzalno razumljiv fenomen za koji ne trebamo poznavati note da bismo ga razumjeli i osjetili.

## 7. BIBLIOGRAFIJA

Barraqué, J., 1962, *Claude Debussy*, Editions du Seuil, Paris

Debussy, C. A., 1954, *Syrinx* pour flute seule, Editions Jobert, Paris

Ewell, L., 2004, *A Symbolist Melodrama: The Confluence of Poem and Music in Debussy's La Flûte de Pan*, Doktorski rad, Morgantown, West Virginia, West Virginia University, College of Creative Arts

McQuinn, J., 2003, *Exploring the Erotic in Debussy's Music*, Trezise, S. (ur.), The Cambridge companion to Debussy, Cambridge University Press, New York

Oliver, T., 2016, *Analiza Preludija za poslijepodne jednog fauna*, neobjavljena skripta za kolegij Glazbeni oblici i stilovi B2

Pomeroy, B., 2003, *Debussy's tonality: a formal perspective*, Trezise, S. (ur.), The Cambridge companion to Debussy, Cambridge University Press, New York

Toledo Domínguez, L., 2011, *Solo Flute Pieces Throught the Twentieth Century: Syrinx, Density 21.5 and Sequenza*, Magistarski rad, Gothenburg, University of Gothenburg, Academy of Music and Drama

Trezise, S. (ur.), 2003, *The Cambridge Companion to Debussy*, Cambridge University Press, New York

Elektronski izvori:

[http://www.zigh.at/index.php?id=18&tx\\_ttnews\[tt\\_news\]=330&cHash=6c37d37c192c076a833c291a8dcac59a](http://www.zigh.at/index.php?id=18&tx_ttnews[tt_news]=330&cHash=6c37d37c192c076a833c291a8dcac59a) (pristup 14.12.2019.) Weber, Zdenka, Glazbeni institut Gradišćanski Hrvatov

<http://www.matica.hr/vijenac/645/glazba-za-neizrecivo-28454/> (pristup 21.6.2020.) Weber, Zdenka, *Glazba za neizrecivo*, Vijenac br. 645, studeni 2018.

<http://flautistico.com/articulos/syrinx-o-la-flauta-de-pan-de-debussy-un-acercamiento-a-su-interpretacion> (pristup 21.6.2020.)



*en attendant fin*  
*(forte)* *(viva)*  
*au moment (7m. modeste)*  
*fin*  
*en retournant jusqu'à la fin*  
*3m. ritardando*  
*p. principal* *> f. ad lib.*

Novembre 1913

Claude Debussy